

торе близ Диканьки», «Сорочинская ярмарка», «Портрет»).

Булгаковская фантастика – это в основном фантастика злого. Писатель воспринимает демоническое не как зло вообще, но как алогизм, как «беспорядок природы». Его чертовщина, дьявольская фантазмодория имеет бытовую мотивировку и укорененность во вполне возможных обстоятельствах. Булгаков изображает сверхъестественный мир, выходящий из колен, в котором герои живут с общим ощущением шаткости, неуверенности и ирреальности жизни.

Эти определенные черты поэтики Булгакова, его мотивы и темы, начатые в первых сатирических повестях, окажутся решающими для дальнейшего развития у писателя фантастического и реального планов.

Примечания

1. Булгаков М.А. Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1989.
2. Гудкова В. Повести Михаила Булгакова // Булгаков М.А. Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1989.
3. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. М.: Худож. лит., 1988.
4. Жан Поль. Приготовительная школа эстетики. М.: Искусство, 1981.

© О.А. Скрипова
Екатеринбург

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА ПОСЛАНИЯ В ПОЭМЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ «С МОРЯ»

В лирических поэмах Цветаевой первой половины 20-х годов сюжет протекает в объективном мире, открывается несовместимость любви и жизни, невозможность связи, соединения любящих, *встречи* в этом мире. Схватка с жизнью заменяется в поэмах 1926–1927 годов конструированием новой реальности, идеальных миров с иными законами, миров, где станет возможной *встреча*. В 1926–1927 годах у Цветаевой появляются новые модификации жанра лирической поэмы, которые можно обозначить как гиперлирические, где переживание лирического субъекта порождено царством субъективности: сном, сверхчувственной реальностью. Сам тип художественной стратегии приближается к сюрреалистическому. В связи с этим перед нами встают ряд вопросов: как в гиперлирической поэме создается целостный образ мира, как в кажущейся хаотичности сна, грез, потока сознания возникает некая завершенность?

Мечта о ВСТРЕЧЕ с любимым человеком, желание обрести родственную душу, преодолеть роковое разминовение – лейтмотив всего цветавского творчества. Стремление реализовать желаемую встречу как сущую приводит к возникновению в творчестве Цветаевой нового типа поэмы: это поэма-эпистола, имеющая своим истоком жанр послания.

Здесь основная целевая установка – достичь мистической связи с адресатом, осуществить мечту о *встрече*. Поэмы Цветаевой 1926–1927 годов включены в контекст переписки Цветаевой, Пастернака и Рильке летом 1926 года. Переписка с собратом по ремеслу актуализирует жанр послания в творчестве Цветаевой.

Чтобы ответить на вопрос, каким образом послание трансформируется у Цветаевой в лирическую поэму, необходимо хотя бы предварительно наметить специфику жанра послания. Жанрообразующим принципом послания является установка на диалог с адресатом, мыслимым как реально существующее лицо, другое Я.¹ «Соотнесенность корреспондентов создает ту диалогичность, которая вносит в сферу лирического переживания некое объективирующее начало»². С.И. Ермоленко отмечает: «Модель «Я–Ты» предполагает прежде всего поиск единого души, гармонии в миропереживании, который осуществляется в процессе диалога. Все структурные особенности традиционного послания ориентированы на воспроизведение желаемого согласия: и субъектно-объектная организация, обусловленная соотношением «Я–Ты», и образ предметного мира – «здесь» и «сейчас» (в этом «домашнем» пространстве, в этом, принадлежащем «нам» настоящем времени)».³

В лирических поэмах Цветаевой происходит не просто актуализация традиционного жанра стихотворного послания, но и его трансформация. Основной сдвиг в цветаевских поэмах состоит в наложении на структуру послания поэтики сна. В письме к Пастернаку Цветаева признается: «Мой любимый вид общения – потусторонний сон (видеть во сне), а второе – переписка».⁴ Это наложение позволяет осуществить идеальную встречу, установить искомую мистическую связь.

Поэма-эпистола «С Моря» (1926) обращена к Борису Пастернаку. Поводом к ее созданию послужило письмо Пастернака, в котором он описывал Цветаевой свой сон о встрече с ней. Поэма первоначально имела название «Вместо письма», то же сочетание содержится и в тексте поэмы, указывая на ее «предназначение»: «Вот тебе с моря – / Вместо письма». Но Цветаевой важно найти максимально адекватный отклик на послание собеседника. Ощущая некую недостаточность, ущербность письма, она ищет, что же дать «вместо». С одной стороны, вместо письма – поэма, но не просто поэма, а ответный сон, сон-послание, ибо на сон можно ответить только сном. С другой стороны, это встреча-сон, где вместо письма сама «Я»: «Честное слово / Я, не письмо!»

Установка на общение с адресатом является основным формообразующим фактором послания, организующим его структуру и словесную ткань. На первый план в структуре послания выдвигается обращение и другие показатели общения – коммуникативный код. С другой стороны, для стихотворного послания, а в особенности для письма характерен комментарий адресанта к собственной речи – риторический код. Попытаемся выявить специфику функционирования этих кодов в цве-

таевской поэме.

С первых же строк поэмы лирическая героиня декларирует действие ирреальных законов, дающих ключ к пониманию текста: «С Северо-Южным, / Знаю: невозможным! Возможным – коль нужным!» Второй момент, который акцентируется лирической героиней, – спешка: «Сон три минуты / Длится. Спешу». Так в письме мотивируется краткость, сбивчивость, сосредоточенность на главном, «скоропись сна».

В целом, на протяжении первых четырнадцати строф диалогичное слово лирической героини нацелено на объяснение адресату фантастической ситуации взаимного сна, в котором герои одновременно видят друг друга. Это объяснение является «ответом» на предполагаемое изумление адресата. Ряд вопросов выявляет реакцию собеседника и убеждает в превосходстве внепочтового способа коммуникации: «Снюсь тебе. Четко? / Гладко? Почтище / Чем за решеткой / Штемпельной». Отсюда обилие «почтовых» ассоциаций: «решетка штемпельная», «писчей», «марка», «депеша». Все почтовые ассоциации опровергаются, «почтовая» лексика употребляется с предлогами «без» или «вместо». Главная цель – убедить собеседника с помощью бытовых деталей в реальности ирреального.

Далее по логике традиционного послания должно следовать «собеседование» с адресатом на ту или иную актуальную для автора тему, но лирическая героиня предлагает собеседнику игру. Несколько раз повторяется прямое побуждение героя к совместной игре, заодно обговариваются ее правила: «Давай играть / В ракушки. Темп из «*petit navig'a*», «Давай делить / Не что понравится, а что выну».

Игра – более высокий уровень коммуникации между лирической героиней и адресатом. Мотив игры усиливает ощущение ирреальности происходящего, когда на законы сна накладываются законы игры, также обратные законам действительности. Включенность адресата в игру делает его роль более активной: из пассивного воспринимающего он становится со-творцом. Сотворчество сближает собеседников. Далее лирическая героиня всячески подчеркивает свою общность с адресатом, вместо Я–ТЫ появляется нерасчлененное МЫ.

С этого момента начинается собственно медитативная часть послания: размышление лирической героини о рождении и смерти, о жизни и творчестве. Появляются афоризмы сознательного установочного уровня:

Родиться (цель – Обмелевающее бессмертье
Множиться!) сесть на мель... Жизнь...

Это кульминация поэмы, ведь для лирической героини важнее всего достижение единодушия с собеседником в миропонимании. Адресат мыслится как союзник.

Однако разговор о современной действительности, о советской России сразу обозначает дистанцию между лирической героиней и адреса-

том, появляется разделение на «твое» и «мое» пространство – пространство становится разделяющим. Адресату отводится роль посредника, через которого лирическая героиня может обратиться к России. Образовавшаяся дистанция с собеседником, зыбкое гибельное родство не устраивает лирическую героиню, поэтому она предлагает адресату взаимный сон. Используется та же коммуникативная формула, что и в побуждении к игре: «Давай уснем». Так осуществляется переход от игры во сне, медитации во сне к сну во сне – высшей форме коммуникации. В коммуникативном плане происходит разубеждение собеседника в истинности зримого, опровергается оче-видное: «Нос, думал? Мыс! / Грови? Нет, дуги, / Выходы из – / Зримости». Ю. Манн пишет о том, что «в дружеском послании бегство от шума, от светской жизни обосновывалось программно как необходимый поступок, который должен совершить и сам поэт, и адресат послания».⁵ В цветаевской поэме программно обосновывается уход в мир иной – сновидческий или потусторонний.

В поэме «С Моря» диалог с реальным адресатом оказывается ирреальным, сновидческим. Тем не менее, соотнесенность корреспондентов вносит в сферу субъективного переживания некое объективирующее начало. Концепция мира, рожденная в диалоге, обретает универсальность и объективную ценность. Чтобы глубже понять эту концепцию, необходимо проанализировать мотивную структуру, разобраться в логике ассоциаций, скрепляющих поэму. Поэму «С Моря» обрамляет мотив сна, который играет в ней определяющую роль. Сюжет «*встреча во сне*» строится по сновидческой логике, сновидческое пространство и время подвергаются причудливым метаморфозам.

В поэме есть центральный образ, скрепляющий алогичные ассоциации, связывающий разрозненные мотивы и образы, – это образ Моря. Море участвует в отношениях собеседников. С образом моря связан важный мотив поэмы – мотив игры: «Море играло. Играть – быть добрым». Игра – это обмен дарами, череда потерь и находок.

Мотив игры тесно связан у Цветаевой с мотивом поэтического творчества. Поэма пронизана «поэтическими» ассоциациями. Поэтической вольностью объясняется возможность «молниеносного пути» из сна в сон, поэтические атрибуты появляются при обсуждении «веса посылок»: «Вес? Да помилуй! / Столько не вешу / Вся – даже с лирой / Всея, с сердцем Ченчи / Всех». Те же эмблемы – «сердце» и «лира» – повторяются в игре героев в ракушки.

В процессе игры-творчества, в сновиденном воображении, осколки, выброшенные морем, метафорически переосмысляются, они ассоциируются с понятиями из области человеческих отношений. Поэтическая мысль движется по закону цепной реакции, слова сближаются по звуковому составу, по морфемной структуре и объединяются значением остаточности, ущербности: «Это голодной тоски обглодки», «Это? Ка-

кой-то любви окуски», «Это – уже не любви огрызки». Каждой находке соответствует длящееся действие лирической героини, сознательно углубляющее ущерб. Так появляется ряд тавтологических сочетаний – звуковых гипербол, построенных на корневом повторе: обглодки – гложу, обкуски – надкус, огрызки – грызу. Неизбежные в жизни потери становятся материалом поэтического творчества.

С мотивами осколочности, ущербности связан мотив «мельни»:

Мельня ты мельня, морское коло,

Мамонта, бабочку, – все смололо

Море.

Море начинает ассоциироваться с разрушительным временем, со смертью, те же мотивы и образы присутствуют в цветаевском стихотворении «Минута». Мотив «мельни» разрастается путем нагнетания однокоренных и созвучных слов (звуковая гипербола): мельня, смололо, море, молоть, мельничиха, место, на мели, мелочь. Звуковые ассоциации сближают пространственные и временные параметры мира: время – «мельня», пространство (материки) – это «мели моря», отрицательные коннотации, сопровождают рождение и жизнь в целом. Жизнь мыслится как цепь разочарований и потерь.

Пограничным пространством между морем (первостихией, где слиты смерть и бессмертье, время и вечность, разрушение и созидание) и материком (мелью, жизнью) становится отмель – область поэтического творчества: «Отмель – наш нотный лист». В пограничную сферу поэтического творчества включены и лирическая героиня, и лирический адресат. Дары моря мыслятся и как дары поэзии, благодаря которым осуществляется ВСТРЕЧА, создается субъективная вселенная двух поэтов.

С образом моря связан мотив вечности и мотив выхода из зримости. Море наделяется не только способностью к игре, но и свойством усталости, усталость влечет за собой сон. Мотивом идеальной встречи-сна и завершается поэма.

Несмотря на кажущуюся алогичность сна, в поэме выстраивается целостный образ мира. Мнимая беспорядочность ассоциаций цементируется центральным образом Моря. Сложное переплетение мотивов образует четкую структуру, также стянутую интегральным образом. Иррациональности сна противостоит отчетливая форма послания. Коммуникативный и риторический коды упорядочивают бессвязность сна, делают скорпись понятной для Другого, вносят в царство субъективности объективирующее начало. Таким образом, в поэме диалектически взаимодействуют Хаос и Космос, тенденция к возрастанию энтропии и тенденция к упорядочиванию, алогизм сна и рационалистическая концепция.

Примечания

1. Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург, 1996. С. 187.

2. Кихней Л.Г. Из истории жанров русской лирики. Стихотворное послание начала XX века. Владивосток, 1989. С.33.

3. Ермолено С. И. Указ. соч. С.189.

4. М. Цветаева об искусстве. М, 1991. С.379

5. Манн Ю. Динамика русского романтизма. М.,1995. С.136.

© А.В. Снигирев

Екатеринбург

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АКТ КАК ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Постмодернизм, появившийся на арене мировой литературы в середине XX века, потребовал новых принципов рассмотрения литературы и реакцией на это стала актуализация идеи интертекстуальности. Опираясь на бахтинскую идею диалога и понимание текста как сложной структуры, современные исследователи активно изучают как природу, так и особенности бытования интертекста. Однако сам механизм порождения интертекста не был предметом системного рассмотрения.

Учитывая работы ученых-теоретиков интертекстуальности (Ю. Кристева, Р. Барт) и труды исследователей коммуникативных актов (Дж. Остин, Т.В. Шмелева, М.Ю. Федосюк), предложим схему «интертекстуального акта», а так же очертим круг проблем, которые возможно решить при таком подходе к интертекстуальности.

Интертекстуальный акт – это конверсивный процесс авторского усвоения элементов чужого текста и декодировка их читателем.

Первый участник интертекстуального акта – первоисточник, или более корректно – источник чужого текста (далее – ИЧТ). ИЧТ может относиться к любой из форм общественного сознания – литературе, философии, идеологии. ИЧТ должен представлять собой нечто законченное – художественное произведение, картину, идеологему, мифологему и т.п.

Второй участник интертекстуального акта – это автор (далее – А), который заимствует что-то из ИЧТ и вставляет заимствованное в свой собственный текст.

Третий участник интертекстуального акта – это текст (Т), синтез авторского оригинального смысла и чужого, заимствованного из ИЧТ.

Наконец, в четвертых, это – читатель (Ч), наиболее сложный фигурант интертекстуального акта. Он не только воспринимает авторский текст, но и выделяет в нем чужой, на основе чего выносит свое суждение о прочитанном.

Проблема источника заключается не только в его определении, но и выяснении, к какой сфере общественного сознания он относится. И если традиционно ученые, занимающиеся интертекстом, интересовались только одной сферой ИЧТ – литературой, то сейчас возможно расши-